MÚSICA INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRA: RELATOS E ICONOGRAFIA DOS SÉCULOS XVI E XVII

Paulo Castagna

1. Introdução

Não é possível utilizar, no Brasil, o termo *música colonial* como indicativo de um estilo ou tipo musical definido: período colonial é designativo apenas de um período histórico e não de uma classe específica de prática ou produção musical. E, se esse período histórico não é suficientes para se definir um tipo musical específico, o problema se acentua em relação aos séculos XVI e XVII.

Os dois primeiros séculos de colonização do Brasil apresentam um desafio particular para o conhecimento de sua prática musical: a inexistência de fontes musicais específicas documentadamente referentes a essa fase. O estudo da prática musical no Brasil desse período somente pode ser feito pela consulta de material bibliográfico, iconográfico e documental.

É necessário, portanto, definir quais foram as principais categorias de música observadas no Brasil durante os séculos XVI e XVII e qual a origem das principais informações disponíveis sobre a música desse período.

Em relação aos grupos étnicos, é necessário atentar para a existência, nesse período, de uma prática musical documentada entre grupos indígenas, africanos e europeus, entre eles franceses, holandeses e portugueses, apenas para citar os principais, além das populações miscigenadas, mas que somente a partir do séc. XVIII tiveram seus costumes musicais registrados.

Em relação à música de raízes históricas européias, podemos afirmar que a principal categoria foi a da música de caráter religioso (*Missas, Ofícios Divinos, Procissões, Festas, Autos religiosos, Música devocional, de Catequese,* etc.), seguida pela música de festas coletivas (*canções, danças*), bem menos freqüente. Mas é necessário considerar que essa música européia foi praticada em núcleos administrativos diferentes, como os domínios franceses - França Antártica (1555-1567) e França Equinocial (1612-1615) - os domínios holandeses - a Vila de Santos (em 1591), a cidade de Salvador (em 1624), o Brasil Holandês (1630-1654) - e, principalmente os domínios portugueses (mas espanhóis entre 1580-1640), diferentemente denominados Terra de Santa Cruz, América Portuguesa, Terra do Brasil e Brasil, nos primeiros séculos de colonização.

Entre os núcleos populacionais nos quais foram documentadas práticas musicais, podemos destacar as áreas indígenas, os aldeamentos jesuíticos, as áreas urbanas (como povoados, arraiais, vilas e cidades), as áreas rurais (compreendendo as regiões de extrativismo, de mineração, as pastagens, as áreas de exploração bandeirante, as pequenas e as grandes propriedades agrícolas (engenhos), com sua casa grande, senzala e área de plantio.

As informações sobre a prática musical desse período provém de registros de natureza diversa, como a iconografia musical (pinturas, esculturas, ilustrações em papel, etc.), os relatos (textos descritivos sobre usos e costumes locais) e os documentos

oficiais (inventários, testamentos, certidões, provisões, etc.). A iconografia musical dos sécs. XVI e XVII, além de ser muito escassa, privilegiou cenas musicais entre indígenas e, mais raramente, entre escravos africanos, já que os usos e costumes europeus não possuíam o exotismo suficiente para atrair a atenção dos artistas. São, portanto, os relatos de época e os documentos oficiais os que nos permitem um melhor e mais amplo conhecimento a respeito da prática musical brasileira nesse dois séculos.

Entre os autores de relatos descritivos, destacam-se os viajantes, autores de *livros de viagens* (como Hans Staden, Jean de Léry e André Thevet), os naturalistas, autores de *livros científicos* (como Willem Piso, Marcgraf e João de Sousa Ferreira), os historiadores, preocupados com as *histórias* (como Pero de Maganlães Gandavo, Sebastião da Rocha Pita, Simão Vasconcelos), os escritores de *obras de caráter literário* (poesias, canções, como as de Bento Teixeira e Gregório de Matos Guerra), os missionários, autores de inúmeras *cartas*, *quadrimestrais* e *ânuas* (destacando-se os jesuítas), os *relatórios*, principalmente sertanistas (como os de Gaspar de Carvajal e Gabriel Soares de Sousa), além das *relações*, *diários* e outros. Já entre os documentos oficiais com informações sobre música no período, destacam-se os *inventários*, os *testamentos*, os *recibos*, *contratos*, *alvarás*, *patentes*, *leis*, *decretos*, *provisões*, *regimentos* e *constituições*.

As informações abaixo foram extraídas de fontes como as acima citadas. Embora não exista uma única publicação que contenha todas as informações conhecidas sobre a prática musical brasileira nos séculos XVI e XVII, muitas delas podem ser encontradas em minha dissertação de mestrado.[1]

2. A prática musical entre as populações indígenas

As primeiras notícias sobre a música dos povos que os europeus encontraram no Brasil datam já do final do século XV, fazendo parte da carta na qual Pero Vaz de Caminha comunicou o descobrimento da Terra de Santa Cruz ao rei de Portugal. As notas deixadas pelo escrivão de D. Manuel, poucos meses antes de morrer em uma batalha em Calecute, inauguraram um acervo de dados sobre a música indígena brasileira, que hoje conta com informações recolhidas durante quase cinco séculos. Essa documentação, entretanto, está tão longe de ser suficientemente conhecida, que os documentos do século XVI continuam sendo, até hoje, os mais utilizados.

Os relatos daquela época não trazem informações sobre grupos indígenas muito diferentes. Afora os *tupinambá* e os *tapuia*, poucos mais tiveram sua prática musical descrita. Existiram, contudo, centenas de tribos diferentes, muitas das quais nem chegaram ao nosso conhecimento. Fernão Cardim, em 1584, já computava mais de 90 nações, cujos nomes arrolou cuidadosamente. Historiadores modernos avaliam em mais de um milhão de índios a população do Brasil na época do descobrimento, mas que já vinha se formando há mais de 10 mil anos. Somente a partir do século XIX começaram a surgir relatos e pesquisas relevantes sobre outras tribos indígenas, registrando manifestações musicais que autores antigos não presenciaram.

Os europeus que se preocuparam com a música desses povos não tinham sempre o mesmo objetivo. Pela documentação recolhida, pudemos determinar pelo menos quatro grupos diferentes de escritores, cujos comportamentos eram bem distintos:

1. Os *viajantes* estavam preocupados em coletar informações desconhecidas dos seus leitores, para tornar interessantes as descrições de suas aventuras. No século XVI estiveram em moda os relatos de viagens e centenas de livros foram produzidos para

[1] CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. Diss. Mestrado, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1991. 3v.

atender ao público que os apreciava. Dentre os autores que escreveram sobre o Brasil, os mais abundantes em notícias sobre a música dos índios são Hans Staden, André Thévet e Jean de Léry, que observaram os *tupinambá*. No século XVII, Kaspar Von Baerle e Pierre Moreau, que estiveram entre os *tapuia* (embora *tapuia* seja uma designação genérica de tribos *não tupis*) são os mais interessantes, mas seus informes não são tão ricos quanto os dos três primeiros.

2. Já os *missionários* tinham outra finalidade: registravam o que podiam da cultura indígena, para que os índios fossem melhor conhecidos e mais facilmente controlados. É o caso dos jesuítas Fernão Cardim e Jácome Monteiro, entre outros, ou dos capuchinhos Claude d'Abbeville e Yves d'Evreux, os religiosos que mais contribuíram para o conhecimento da música dos índios daquela época, todos da nação *tupinambá*.

3. Os *sertanistas* procuravam descrever a terra e tudo o que nela existisse, para auxiliar o trabalho dos seus sucessores. O único caso significativo encontrado no período foi o de Gabriel Soares de Sousa que, entre as descrições dos povos indígenas, fez questão de deixar informações sobre a sua prática musical, referindo-se a várias de suas nações.

4. Finalmente, os *cronistas* contavam a história de uma época, um acontecimento, uma empresa, etc., nas quais os índios muitas vezes tomaram parte. Normalmente, utilizavam-se de outros documentos, que resumiam ou copiavam, como fizeram Damião de Góis, Simão de Vasconcelos e outros. Esses textos são valiosos, sobretudo, quando não conhecemos as fontes antigas que esses escritores consultaram.

O conjunto das informações recolhidas por esses e por outros autores que as deixaram, em menor quantidade, revela semelhanças incríveis de um texto para outro, apesar das diferenças no enfoque e no propósito. Mencionam todos os tipos de circunstâncias em que esse povo fazia uso da música, descrevendo seus rituais, seus instrumentos, sua maneira de cantar e, muitas vezes, entrando em detalhes técnicos de sua música. Léry, excepcionalmente, chega a transcrever cinco melodias tupinambá, informando sobre o seu uso e o seu significado.

Todos esses relatos são importantes não apenas para auxiliarem a se compreender a música dos índios que sobreviveram no século XX, mas também para permitirem conhecer um pouco da música com que os europeus conviveram durante os primeiros séculos no Brasil. Por mais apartadas que possam ter sido as manifestações musicais de brancos e índios, existiram trocas, que são detectadas até hoje, para cuja investigação esses documentos são valiosíssimos.

Por outro lado, não se pode conferir a tais textos um caráter científico e, portanto, a mesma intenção que tiveram os estudos etnomusicológicos do século XX. São, propriamente, documentos históricos, que como tal devem ser tratados, sendo necessário, para sua compreensão, uma interpretação, agora sim, histórica e etnomusicológica.

3. A música que chegou com os africanos

Ao contrário da curiosidade que a música indígena despertou nos escritores do século XVI, a prática musical dos negros no Brasil não mereceu a atenção de nenhum dos autores daquele tempo. Mesmo no século XVII, os relatos que interessam ao estudo da música dos escravos negros são raríssimos, chegando a ser quase insignificantes, se comparados aos que hoje conhecemos acerca da música indígena.

Os europeus daquela época praticamente só se preocuparam com a música dos negros quando a ouviram no continente africano.[2] No Brasil, a cultura desses povos foi considerada estranha à comunidade e as manifestações dessa espécie, via de regra, foram sistematicamente ignoradas. Os negros, além disso, mais facilmente submetidos ao domínio dos seus senhores do que os escravos, dependiam de permissões para se reunirem em suas festas e rituais, as quais nem sempre eram concedidas. Não os havia nos sertões com liberdade de culto, como entre os indígenas, em várias ocasiões atentamente observados por viajantes. Refugiaram-se, muitas vezes, em quilombos, mas de suas práticas nesses locais (especialmente da música), pouco sabemos, já que não foi possível nem interessante aos homens brancos registrá-los com detalhes.

Escravos africanos começaram a chegar no Brasil já na primeira metade do século XVI, mas o seu número somente passou a ser significativo após a instalação do Governo Geral, em 1549. Até o final do século XVI, a maior parte dos trabalhadores negros que vinha para a colônia era de origem banto, trazidos de Angola, Congo e Guiné. Os sudaneses não eram ainda freqüentes entre os escravos importados nessa época, começando a chegar em grande quantidade apenas no século seguinte.

Não podemos saber, ao certo, até que ponto a música desses povos foi reproduzida no continente americano nos dois primeiros séculos de colonização e como se relacionou com as novas condições sociais que encontraram naquele período. Mas há indícios do surgimento de práticas musicais com fusão de elementos de culturas africanas e européias já no século XVII, encontradas, por exemplo, no livro de Johann Nieuhof.

4. Domínios Franceses

Nos séculos XVI e XVII, a presença francesa nos territórios portugueses da América foi constante. Poucos anos eram decorridos do descobrimento, quando o navio de Binot Paulmier de Gonneville aportou na Bahia. Contudo, pouco sabemos sobre a prática musical francesa daquele período na região. As parcas notícias que recuperamos referem-se apenas a duas das instalações francesas no Brasil colonial, justamente aquelas que contaram com um aparato militar mais organizado e sobre as quais a documentação é mais substancial.

Os autores que deixaram notícias da possessão que Villegaignon administrou na baía da Guanabara entre 1555 e 1559, deixaram relatos preciosos sobre a música indígena, mas da prática musical daqueles que participaram dessa empreitada, quase nada informaram, além de indicar uma das melodias que utilizavam nos seus rituais religiosos, então de acordo com os novos costumes calvinistas.[3] Se é que utilizaram alguns desses cantos na educação dos índios daquelas partes, não chegaram sequer a mencionar o fato, fazendo supor a inexistência dessa prática.

A julgar pela análise da documentação, as atividades francesas naquela localidade, antes da fundação do Rio de Janeiro, não devem ter contribuído com qualquer tipo de herança musical que possa ter se integrado às populações locais. Os franceses que escaparam aos ataques de Mem de Sá em 1560 e de Estácio de Sá em 1563, por exemplo, refugiaram-se entre os tamoios, tornando-se permissivos à aculturação indígena.

---

[2] Ver, por exemplo, livros como os de Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuolo (*Istorica descrizione de tré regni Congo, Matamba, et Angola*, 1687) e de Andrew Battel (*De Gedenkwaardige Voyagie van Andries Battel van heigh in Esiex na Brasilien*, 1706).

[3] Trata-se do Salmo 5, na versão calvinista.

Mas é da França Equinocial que procedem os primeiros relatos significativos do uso da música francesa no Brasil. Era por esse nome que os súditos de D. Maria de Médicis conheciam a Ilha de Maranhão, tornada colônia francesa em 1612 e recuperada pelos portugueses em 1615. Os capuchinhos Claude d'Abbeville e Yves d'Evreux deixaram um grande número de informações sobre os gêneros musicais que utilizaram em São Luís, além de relatarem o uso da música na cristianização dos índios da Ilha. D'Evreux chegou a apresentar versões tupis de textos católicos que foram utilizados na catequese dos índios e que d'Abbeville informa terem sido entoados com o auxílio do canto. É possível supor que esses padres tivessem aprendido com os jesuítas as técnicas que utilizavam, uma vez que, desde a segunda metade do século XVI, circulavam versões manuscritas das principais orações utilizadas na igreja católica.

Dentre os textos litúrgicos que os franceses cantavam, dessa vez conformes à religião romana, esses autores citam a *Ave Maria*, o *Credo*, o Cântico *Benedictus Dominus Deus Israel* e os Hinos *Ave maris stella*, *Veni Creator Spiritus*, *Crux ave spes unica*, *Vexilla regis prodeunt* e *Te Deum laudamus*. Aos tupinambá ensinavam, em sua própria língua, o *Pater noster*, a *Ave Maria*, o *Credo*, os *Mandamentos de Deus*, os *Mandamentos da Igreja* e os *Sete Sacramentos*. Tais melodias foram, provavelmente, versões pré-tridentinas do cantochão europeu, enquanto o texto foi adaptado localmente.

Tarefa mais difícil, entretanto, será avaliar as possíveis influências que a música francesa (católica ou calvinista) teve nas demais populações brasileiras desse período. O assunto não tem sido satisfatoriamente estudado e, à exceção de Henriqueta Rosa Fernandes Braga,[4] os musicólogos não fizeram mais que transcrever algumas passagens dos documentos disponíveis.

5. Domínios holandeses

As aventuras dos holandeses no Brasil estenderam-se desde a segunda metade do século XVI até a sua saída definitiva, em 1654. Com a intenção de fazer comércio e, ao mesmo tempo, levar a guerra ao mundo ibérico, estabeleceram feitorias, conquistaram cidades e controlaram, no século XVII, capitanias inteiras, a serviço da Companhia das Índias Ocidentais.

As primeiras notícias que nos chegaram da penetração da música holandesa no Brasil referem-se ao Engenho dos Erasmos em São Vicente que, já em 1579, possuía instrumentos de teclado em suas dependências. Mas da invasão da Vila de Santos por Cavendish, em 1591, nenhum dado significativo sobre o assunto foi recuperado. Foi somente a partir da tomada de Salvador, em 1624, que algumas notícias começaram a surgir, pelos relatos de Vicente do Salvador.

A presença holandesa nas capitanias do Nordeste desperta freqüentemente a curiosidade dos pesquisadores, com relação ao tipo de música, principalmente religiosa, que teriam praticado naquelas regiões. Infelizmente, os próprios holandeses escreveram muito pouco sobre sua prática musical no Brasil e quase nada fizeram além de mencionar um salmo e um hino que teriam utilizado em suas conquistas

Foi Johannes Baers, no *Olinda, Ghelegen int Lant van Brasil* (Amsterdam: Hendrick Laurentsz, 160), que informou o canto do Salmo 140 (para os católicos: *Eripe me, Domine*) em um navio que aportava no Recife, em 14 de fevereiro de 1630, muito provavelmente pela versão calvinista holandesa, *O Heer, verlos mij uit de banden*, com melodia de Loys Bourgeois. Johann Nieuhof, no *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee- en Lant- Reize* (1682) informou que, na partida do Conde Maurício de Nassau de Olinda, a

[4] Ver: BRAGA, Henriqueta Rosa Fernanmdes. *Música sacra evangélica no Brasil*, 1961, cap. II, p.39-48.

11 de maio de 1644, os trombeteiros tocaram o hino *Wilhelmus van Nassouwen*, hoje o Hino Nacional holandês.[5]

As melhores fontes sobre a música desses europeus no Brasil são os escritos de Vicente do Salvador (*História do Brasil*, 1627)[6] e Manuel Calado (*O valeroso lucideno*, 1648).[7] Curiosamente, este último chega a informar que os holandeses não tinham a mesma preocupação que os portugueses, com relação à música dos rituais religiosos. Ao relatar um enterro português em Olinda, entre 1636 e 1639, "*com toda a capela de música, e as cruzes das confrarias*", informa que "*os holandeses ficaram admirados de ver o modo com que os católicos romanos enterravam seus defuntos, cousa não usada em suas terras*". Logo adiante, descreve o enterro de João Arneste, irmão de Maurício de Nassau, que ocorreu em Recife, "*sem música, nem lágrimas, nem outras demonstrações de preces, e sufrágios*".

Portanto, ao se estudar a música religiosa dos holandeses no Brasil, não podemos supor uma prática tão difusa quanto a dos portugueses, principalmente pelo fato de que sua preocupação com essa arte não deve ter sido muito grande fora das cidades. Além disso, suas tentativas de cristianização dos "*gentios*" nunca chegaram a ser tão eficazes quanto entre os católicos, que dominavam a utilização da música para essa finalidade.

Os poucos informes hoje conhecidos sobre a música holandesa no nordeste brasileiro dizem respeito a manifestações profanas e ao uso de instrumentos para funções militares. E há outra dificuldade a se considerar: os homens que a Companhia das Índias Ocidentais enviou para aquelas partes não eram apenas holandeses. Sérgio Buarque de Holanda[8] informa ter existido uma afluência de culturas variadíssimas para aquela região, requisitando do pesquisador um cuidado redobrado ao estudar esse assunto.

Foram muito poucos, até hoje, os esforços que a musicologia brasileira dispendeu para levantar informações sobre a música que penetrou na colônia durante o domínio holandês. Cabe novamente a Henriqueta Rosa Fernandes Braga o mérito de ter escrito o melhor e praticamente único trabalho do gênero de que dispomos.[9] De lá para cá foram insignificantes os resultados nessa área e o pequeno interesse não chegou a ultrapassar os exercícios de imaginação.

---

[5] O texto de Nieuhof é o seguinte: "*Ondertusschen stond de Graef verscheide malen stil, en aenschowde zijn vermaerde burgh, die hy zelf, zoo heerlijk en vermakelijk had doen opbouwen, en toen daer liet: termijl zijne trompetters het oud deuntije,* Wilhelmus van Nassouwen*, lustigh opbliezen*" (Entretanto, o Conde parou várias vezes e contemplava o seu famoso palácio, que ele próprio mandara construir, belo e agradável e que, então, abandonava; enquanto isso, os seus corneteiros tocavam, contentes, *Wilhelmus van Nassau*).

[6] SALVADOR, Vicente do. *História do Brasil: 1500-1627;* revisão de Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Frei Venâncio Wílleke, OFM; apresentação de Aureliano Leite. 7a., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1982. 437p. (Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v.49)

[7] CALADO, Manuel. *O Valeroso Lvcideno, e Trivmpho da Liberdade, Primeira Parte.* [...] Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1648. 7f. inum. 356p.

[8] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Segunda edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1948. (Coleção documentos brasileiros, v.1), cap. II, p.71.

[9] BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música sacra evangélica no Brasil* (contribuição à sua história). Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Livraria Kosmos Editora e Erich Eichner & Cia. Ltda., [1961]. 448p.